**Историческое развитие педагогики духовых инструментов**

**План:**

1. Обучение игре на духовых инструментах в первобытном обществе

2. Обучение игре на духовых инструментах во времена античности

3. Обучение игре на духовых инструментах в эпоху Средневековья и Возрождения

4. Обучение игре на духовых инструментах в Европе XVIII века

5. Методические взгляды профессоров Европейских консерваторий XIX века

6. Методика обучения духовиков в Петербургской и Московской консерваториях в первые годы их существования

7. Современная отечественная методика обучения игре на духовых инструментах

8. Нерешенные проблемы в методике обучения игре на духовых инструментах.

**1. Обучение игре на духовых инструментах в первобытном обществе**

Современные историки и антропологи полагают, что к началу Великого оледенения физическое развитие человека закончилось, и он стал совершенствоваться социально. В это время начали развиваться навыки коллективного труда, устанавливалось общественное сознание, формировалась членораздельная речь, развивались и углублялись эмоции и чувства, крепла познавательная потребность и потребность в эстетическом освоении мира.

В этих условиях неизбежно должна зародиться эстетическая деятельность человека. По образному выражению академика А.П. Окладникова, само время было «беременно» искусством. Оно «должно было возникнуть с такой же неодолимой силой, какая гонит молодые весенние побеги из под земли к свету, поднимая буграми и взламывая асфальт на дорогах».

Первые «музыкальные» инструменты появились одновременно с первыми наскальными изображениями, а, может быть, раньше их. Рисунки, сделанные первобытным человеком на стенах пещер, сохранились лучше, поэтому изобразительное искусство кроманьонца исследовано полнее, нежели музыкальное. Когда мы рассматриваем рисунки человека, жившего в эпоху палеолита, мы уверенно говорим: «Искусство!», «Живопись!», но, когда мы пытаемся представить себе игру этого человека на духовых инструментах, мы почему-то боимся назвать то, что он делает, музыкой. Нет ни малейшего сомнения, что кроманьонец, сумевший нарисовать бизонов на потолке Альтаирской пещеры, способен использовать духовые инструменты не только для подачи сигналов и заманивая на охоте животных, но и для того, чтобы выразить своё отношение к действительности.

Можно ли называть «музыкальными инструментами» случайно подобранные раковины и деревяшки, в которых не запечатлён человеческий труд, – вопрос спорный. Но, если один человек показывает другому, каким образом надо дуть в полую трубку, чтобы достичь того или иного звука, то развитию преподавания музыки положено начало.

В первобытном обществе методики как науки не существовало. О том, как в те далёкие времена велось обучение игре на духовых инструментах, нам почти ничего неизвестно. Можно допустить, что приёмы обучения стали фиксироваться в сознании первобытного «учителя» в тот момент, когда он принялся обучать игре на примитивной свирели другого человека. Предположительно, это случилось около 35 – 40 тысяч лет назад, в эпоху Великого оледенения, с появления первых Homo sapiens.

Среди древних «учителей», наверняка, были умельцы своего дела. Постепенно они накапливали опыт, расширяли набор «педагогических» приемов, совершенствовали «метод», без которого невозможно никакое целенаправленное обучение.

Во времена палеолита «метод» обучения сводился к показу и подражанию. Принцип преподавания мог быть только один: «Делай, как я!».

**2. Обучение игре на духовых инструментах во времена античности**

В античные времена приёмы обучения игре на духовых инструментах, как и методы преподавания в любом ином историческом периоде, были связаны с культурным уровнем общества, с эстетическими установками времени.

В IX веке до новой эры в Палестине в торжествах освящения храма царя Израильско-Иудейского царства Соломона участвовало 120 трубачей. Можно предположить, это был первый в истории человечества оркестр. До нас не дошло имя руководителя музыкального коллектива, но, готовясь к выступлению, этот талантливый человек не мог обойтись без заранее подготовленных и обдуманных педагогических приёмов.

В Древней Греции обучение игре на духовых инструментах было увязано с канонами т. н. «мусического» искусства». Греки считали, что музыка оказывает воздействие на формирование внутреннего мира человека и выполняет воспитательные функции. Поэтому поощрялись те музыкальные лады, которые, по мнению философов, пробуждают в людях мужество. Обязательными были следующие учебные дисциплины: ораторское искусство, сочинение и исполнение музыки, этика, философия и гимнастика.

Переписчики нот были хорошо знакомы с устройством музыкальных инструментов и приёмами игры на них. Можно предположить, что многие из них были музыкантами-исполнителями и преподавали игру на музыкальных инструментах. Обозначая аппликатуру, они неизбежно решали методические задачи.

Методики обучения игре на духовых инструментах как науки ещё не существовало, но учителя музыки не могли обойтись без обдуманной системы приёмов обучения.

В Древней Греции была распространена игра на язычковом духовом инструменте авлосе. Постоянное обновление его конструкции требовало непрерывного совершенствования способов игры на этом инструменте, применения всё новых исполнительских приёмов.

**3. Обучение игре на духовых инструментах в эпоху Средневековья и Возрождения**

В эпоху раннего Средневековья церковь поощряла лишь хоровую музыку, «исключающую всякое индивидуальное проявление, будь то импровизация, жестикуляция или танец». В послании епископа Никиты говорилось: «Каждый включает свой голос в звучание согласно поющего хора, чтобы он не выделялся для бесстыдного показа». Эти музыкальные установки не могли не сказаться на воспитании флейтистов и трубачей. Можно предположить, что основной задачей преподавания игры на этих инструментах было достижение чувства ансамбля и динамического баланса.

В XII–XIII веках в Западной Европе установились незыблемые музыкально-исполнительские принципы, получившие название Ars antiqua. Эти принципы, безусловно, легли в основу методики обучения игре на духовых инструментах. Согласно канонам Ars antiqua, все музыкальные сочинения должны быть непременно в трёхдольном размере (3/4, 3/2 или 9/8), голоса ансамбля должны звучать на кварту, квинту или октаву, во всех голосах должна соблюдаться единая ритмика. Вокальная партия, как правило, дублировалась инструментальной. Иногда верхний голос украшался короткой импровизацией. Духовые инструменты не участвовали в церковной службе, но во время пиров и уличных праздников флейты и трубы играли в унисон с певцами, помогая хору поддерживать интонационную устойчивость. Звучание духовых инструментов, безусловно, придавало музыке особую мощь и блеск.

В XIV веке зародилось профессиональное преподавание игры на духовых инструментах. В городах средневековой Европы были организованы корпорации музыкантов-духовиков (Stadtpfeiferei), где велось обучение игре на флейтах, шалмеях, трубах.

Основной принцип преподавания этого периода: «Делай как я!». Педагог демонстрировал духовой инструмент, показывал, как его надо держать, и объяснял, куда следует посылать выдыхаемую струю воздуха и какие клапаны надо нажимать. Это так называемая наглядно–ремесленная форма обучения.

Члены корпорации были обязаны пройти специальный курс обучения: один год для работы в сельской местности и два года для работы в городе. Именно в это время закладывались основы педагогических знаний, без которых невозможно никакое целенаправленное обучение.

В XIV веке утвердились новые музыкально-исполнительские принципы, получившие название Ars nova. Постепенно преодолевалось пренебрежительное отношение руководителей христианской церкви к исполнительству на духовых инструментах. Игра на них стала использоваться, не только в частных домах и на площадях, но и в церкви. Согласно принципам Ars nova, музыкантам разрешалось применять не только трёхдольные, но также двухдольные и четырёхдольные размеры. Был установлен запрет на параллельные квинты и октавы. Духовые инструменты стали применяться в церковной службе.

Первая попытка опубликовать методические рекомендации была предпринята в начале XVI века немецким священником Себастьяном Вирдунгом. В инструментоведческой работе «Musiсa getutscht» (1511), написанной в форме диалога с воображаемым собеседником, он описал все духовые инструменты своего времени, а также привёл, пусть несколько наивные, но, по сути, правильные методические рекомендации по обучению игре на духовых инструментах. В изложении С.Я. Левина эти рекомендации таковы: «Сначала следует узнать – сколько отверстий на инструменте, затем – как располагать на них пальцы, вслед за этим – «как дуть» (т. е. как дышать и извлекать звук), потом – сколько дырочек должно быть закрыто или открыто для извлечения того или иного звука. Кроме того, нужно освоить положение языка и научиться «работать им совместно с пальцами».

С.Я. Левин пишет, что педагогические рекомендации С. Вирдунга позволяют «сделать вывод о наличии в Европе в конце XV – начале XVI столетий продуманной системы обучения на музыкальных духовых инструментах».

Обучение игре на духовых инструментах требовало обобщения методических знаний, но, к сожалению, до нас дошло очень мало письменных свидетельств музыкально-педагогических наставлений тех времён.

Важным событием в истории музыкальной культуры и музыкального образования было открытие 1537 г. в Неаполе консерватории. Термин «консерватория» происходит от латинского слова «conservare», что означает «сохранять». Это был приют для сирот и беспризорных детей, в котором велось обучение теологии, разным ремёслам и пению в церкви.

В начале XVII века, когда в консерваториях стали обучать игре на духовых инструментах, потребовались пособия по овладению приёмами игры. Первым таким пособием в истории музыкальной культуры явилась книга Чезаре Бендинелли «Наставления по игре на трубе» (1614). К сожалению, эта книга на русский язык не переведена.

В те времена исполнители-духовики пользовались относительно скудным набором динамических красок, в их игре преобладали два оттенка динамики – forte и piano.

Динамические контрасты – одна из характерных черт музыкальной эстетики XVII века. Можно предположить, что важнейшей задачей педагогики того времени было обучение приёмам контрастности в динамике звука. Это умение было необходимо исполнителям на флейтах, бомбардах, корнетах, цинках, тромбонах, используемых в мотетах Джованни Габриели (ок. 1557–1612) и некоторых ранних операх Клаудио Монтеверди (1567–1643).

**4. Обучение игре на духовых инструментах в Европе XVIII века**

В начале XVIII века яркими исполнителями и преподавателями игры на духовых инструментах были А. Вивальди (ок. 1678–1741) и Г.Ф. Телеман (1681–1767).

А. Вивальди с юных лет прославился виртуозной игрой на скрипке и слыл знатоком многих духовых инструментов. Особенно хорошо он играл на гобое и фаготе. Каждой воспитаннице руководимой им консерватории он посвящал по одному, а то и несколько концертов для фагота или гобоя. Всего им создано 38 концертов для фагота, около 13 для поперечной флейты (flute traversi), 12 для гобоя, 1 концерт для трубы–клярино и 2 концерта для валторны.

От учащихся он требовал масштабности, разнообразия выразительных средств, разнообразия динамики, хорошо организованного контраста. Музыканту, исполняющему его концерты, необходимо в 1-й части стремиться к монументальности и некоторому пафосу, а в медленной части – к мягкой лирике.

В сочинениях А. Вивальди и его последователей термины «allegro» и «adagio» обозначали не темп исполнения, а характер музыки.

Вплоть до середины XVIII века темп в музыкальном исполнительстве определялся тактовым размером. Термин «allegro» чаще всего трактовался как «весело», а «adagio» как «грустно». Но уже И.И. Кванц расширил толкование этих обозначений. В его сочинениях для флейты они указывают не только на характер музыки, но и на то, что темп исполнения не соответствует предписаниям тактового размера.

Во времена А. Вивальди темп, как правило, не менялся на протяжении всей части сочинения. Это надо учитывать современным исполнителям музыки барокко.

Г.Ф. Телеман слыл знатоком многих духовых инструментов. В наше время часто исполняются его Сюита для флейты и струнного ансамбля, концерт для трубы – клярино с оркестром, концерт для валторны, 4 концерта для гобоя с оркестром, многочисленные ансамбли с участием духовых инструментов.

Г.Ф. Телеман считал, что музыка должна не только развлекать, но и воспитывать. Созданные им «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» (1734) содержат также и методические рекомендации: «Учить, развлекая!», «Пение – основа инструментального исполнительства!», «На духовых инструментах нужно петь!».

Исполнитель-флейтист, педагог и инструментальный мастер Ж. Оттетер работал по заданию Ж.Б. Люли над усовершенствованием многих духовых инструментов. Ему удалось значительно расширить диапазон флейты. В 1707 году Ж. Оттетер издал книгу «Искусство игры на поперечной флейте», в которой описал выразительные возможности этого инструмента и, возможно, некоторые приёмы игры на ней.

Первой значительной работой в области обучения игре на духовых инструментах явилась книга И.И. Кванца «Опыт наставления игры на поперечной флейте» (1752).

И.И. Кванц был одним из самых образованных музыкантов XVIII века. В этом человеке счастливо сочеталось множество талантов: блестящий флейтист-исполнитель, незаурядный педагог, композитор, конструктор духовых инструментов и учёный методист, исследователь музыкальной культуры своего времени.

Большое влияние на творческую манеру исполнителей-духовиков оказали руководители лучшего в Европе оркестра, созданного в 1748 г. в городе Mангейме, Ян Стамиц (1717–1757), Христиан Каннабих (1731–1798) и старший сын Яна Стамица – Карел Стамиц (1745–1801). Поэтически рецензируя выступления Мангеймской капеллы, немецкий композитор Д. Шубарт писал: «… Их forte – гром, их crescendo – водопад, их diminuendo – весенний ветерок».

Такая манера оркестровой игры, по нашему мнению, наверняка, потребовала внести новые исполнительские приёмы в «методу» обучения духовиков – извлечение звука с помощью мягкой атаки, филировка звука, широкая палитра динамических оттенков и др. Эти приёмы диктовались эстетическими нормами эпохи барокко, педагогикой И.И. Кванца, стремлением к полутонам, мягкой округлости, грациозности и изяществу.

В начале XVIII века в Италии были две больших консерватории, где, наряду с другими науками, велось обучение игре на духовых инструментах – флейтах, гобоях, фаготах.

Директором женской консерватории «Ospedale della Pieta» в Венеции в течение нескольких лет был Антонио Вивальди (1678–1741).

Интересное исследование творческой манеры музыкантов XVIII века осуществил немецкий органист и историк начала XIX века Э.Л. Гербер (1746–1819). Но сделанные им характеристики игры исполнителей-духовиков XVIII века во многом совпадают с данными Ч. Бёрни.

Валторнист Антон Гампель (1705–1771) изобрёл приспособление для медных духовых инструментов, позволяющее извлекать звуки за рамками натурального звукоряда, – инвенцию. Устройство А. Гампеля оказалось более удобным, нежели применявшиеся ранее кроны, и обеспечило дальнейший рост исполнительского мастерства духовиков XVIII века. Он же ввёл в исполнительскую практику валторнистов манипулирование правой рукой в раструбе с целью лучшего интонирования и контроля за тембром валторны.

**5. Методические взгляды профессоров Европейских консерваторий XIX века**

В XIX веке искусство игры на духовых инструментах достигло очень высокого уровня. Этому способствовало открытие в городах Европы консерваторий, публикация новой интересной методической литературы, творческая деятельность выдающихся европейских композиторов XIX века, создание новых симфонических коллективов, открытие фирм, усовершенствующих конструкции духовых инструментов и создающих новые инструменты.

Самой известной консерваторией того времени являлась Парижская консерватория, которую в разное время курировали лучшие музыканты Европы, среди них Жюль Массне (1842–1912), Камиль Сен–Санс (1835–1921), Шарль Гуно (1818–1893).

Профессора европейских консерваторий уделяли много внимания публикации новых методических пособий и школ.

Ю.А. Усов указывает, не ссылаясь на источник информации, что в Парижской консерватории XIX века «каждый профессор должен был написать свой метод обучения игре на том или ином инструменте». Специальная комиссия утверждала или не утверждала этот метод. Председателем одной из комиссий был Г. Берлиоз.

По мнению Ю.А. Усова, среди пособий, написанных духовиками, наиболее значительными были: «Большая метода для кларнета» Г. Клозе (1844), «Полный курс обучения на валторне» Ж.Ф. Галле (1844), и «Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе» Ж.Б. Арбана (1862).

Конечно, преподавание игры на духовых инструментах в Парижской консерватории чаще всего носило эмпирический характер. Многие профессора вели занятия с учащимися, не опираясь на науку.

Однако именно они заложили фундамент для формирования научной методики.

Книга Ж.Б. Арбана «Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе» дважды переиздавалась на русском языке (1954, 1970) и даже в наше время используется учащимися нашей страны как учебный материал.

Несколько лет Парижской консерваторией руководил известный музыкант, композитор и общественный деятель Франсуа Геварт (1828–1908). Геварт не оставил яркого следа как композитор, но пользовался огромным авторитетом как музыковед и общественный деятель. В 1863 г. во Франции была издана книга Ф. Геварта «Traite general d’ instrumentation», в которой он предпринял попытку описать выразительные особенности многих музыкальных инструментов своего времени, в том числе духовых. Через несколько лет эта работа была переведена на русский язык. Односторонние ярлычки, выданные Ф. Гевартом, не отражали в полной мере художественные возможности духовых инструментов, но старательно переписывались его последователями, что, безусловно, нанесло вред музыкальному образованию и пропаганде духовой музыки.

Достоинства парижской исполнительской школы и преподавания XIX века:

1. Высокий уровень индивидуального исполнительского мастерства преподавателей Парижской консерватории;

2. Активное участие профессоров Парижской консерватории в гастрольных выступлениях;

3. Публикация методических пособий, школ, этюдов;

4. Поиски и внедрение в исполнительскую практику новых исполнительских приёмов;

5. Сотрудничество с инструментальными фирмами, работа над совершенствованием конструкций духовых инструментов.

Недостатки парижской исполнительской школы и преподавания XIX века:

1. Отбор учащихся на основе одних лишь анатомо-физиологических особенностей конкурсантов. Недостаточно разработана методика обнаружения музыкальных способностей у детей и юношества. На приёмных экзаменах не принимались в расчёт музыкальная фантазия и творческое воображение учащегося;

2. К обучению игре на медных духовых инструментах привлекались только юноши, игра девушек на валторнах, трубах, тромбонах не поощрялась;

3. Пробелы в знании физиологии дыхания. Профессора Парижской консерватории пользовались лишь грудным типом исполнительского дыхания, а все остальные типы дыхания предавали анафеме. Однообразный характер вдоха и выдоха исполнителя-духовика во время творческого процесса ограничивал выбор выразительных средств;

4. «Келейность» в педагогике. Преподаватели не посещали уроки друг друга, скрывали друг от друга используемые ими педагогические приёмы;

5. Относительно узкий педагогический и концертно-исполнительский репертуар духовиков.

Профессоров европейских консерваторий XIX века зачастую бранят за то, что они плохо знали педагогику и психологию, не опирались на науку. Однако именно они подготовили появление научной методики обучения игре на духовых инструментах.

Многие недостатки европейских профессоров XIX века присутствуют в педагогике наших дней.

**6. Методика обучения духовиков в Петербургской и Московской консерваториях в первые годы их существования**

**Петербургская консерватория.**

В 1862 году в Петербурге по инициативе А.Г. Рубинштейна, Императорского Русского Музыкального Общества, Великого князя Константина и многих частных лиц, общественных деятелей открылась первая в России консерватория.

В начальном периоде её деятельности игру на духовых инструментах преподавали, главным образом, иностранцы, которые ориентировались на педагогический опыт профессоров европейских консерваторий. Среди этих преподавателей наиболее заметными фигурами были: Ц. Чиарди (класс флейты), В. Шубарт (класс гобоя), Э. Коваллини (класс кларнета), В. Вурм (класс трубы).

В своей педагогической деятельности они повторяли достоинства и недостатки профессоров Парижской консерватории. Многие из них демонстрировали высокий уровень индивидуального исполнительского мастерства, активно участвовали в гастрольных поездках, публиковали учебные методы и этюды. Занимаясь с учащимися, они руководствовались, прежде всего, собственным практическим опытом и педагогической интуицией. Можно предположить, что некоторые преподаватели пользовались не только собственными пособиями, но и книгами своих зарубежных коллег, среди которых учебные пособия А. Брода (1835), Г. Клозе (1844), Ж.Ф. Галле (1844) и Ж.Б. Арбана (1864).

В своей педагогической работе преподаватели Петербургской консерватории тех лет основное внимание уделяли не развитию художественной индивидуальности ученика, а обучению приёмам игры, развитию исполнительских навыков. Отбирая учащихся, преподаватели духовых классов обращали внимание, главным образом, на анатомические данные абитуриента. Поощрялся грудной тип исполнительского дыхания, а все другие типы «подвергались анафеме».

**Московская консерватория**

В 1866 году по инициативе Н.Г. Рубинштейна была открыта консерватория в Москве. Её финансировали ИРМО, члены царской фамилии, Великий князь Константин, многочисленные меценаты.

Первыми преподавателями духовых классов Московской консерватории, как и Петербургской, были иностранцы, находящиеся под влиянием методических принципов европейских профессоров. Среди них наибольшим авторитетом пользовались В. Кречман (класс флейты), Э. Медер (класс гобоя), В. Гут (класс кларнета), М. Бартольд (класс валторны), Ф. Рихтер (класс трубы).

В первые годы существования Московской консерватории в духовых классах поощрялся, главным образом, тренаж, а не сознательное отношение к учебному процессу. Главной задачей обучения объявлялось не воспитание грамотного музыканта, обладающего яркой артистической индивидуальностью, а узкого специалиста.

Был организован зачёт по чтению «с листа». Выпускники были обязаны исполнить не только программу, подготовленную под руководством преподавателя, но и самостоятельно выученное произведение.

Инструменты, которыми пользовались студенты и преподаватели обеих русских консерваторий, были далеко не лучшего качества.

Тем не менее, духовики России отрицательно относились к созданию вентильного механизма для амбушюрных инструментов силезскими мастерами Блюмелем и Штольцелем (1818). Ими не приветствовалось появление корнет-а-пистона с вентильным механизмом (1830). Ни в Петербургской, ни и Московской консерваториях не торопились пользоваться флейтой новой конструкции Теобальда Бёма (1832). Даже учреждение в 1832 году инструментальной фирмы «Геккель» в городе Бибрих (Германия), где ремонтировались духовые инструменты и велись работы по усовершенствованию контрафагота, английского рожка, бассетгорна, не вызвало восторга у консервативно настроенных русских духовиков.

В России хорошо помнили скептическое отношение М.И. Глинки к художественным возможностям новых духовых инструментов. По мнению великого русского композитора, технические новшества облегчают исполнителю владение инструментом, но отрицательно сказываются на тембре.

В 1931 году при Московской консерватории была организована кафедра духовых инструментов, которую возглавил замечательный исполнитель–кларнетист, талантливый педагог, выдающийся методист, видный общественный деятель С.В. Розанов (1870–1937).

В 1935 году им опубликована методическая работа «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах». Хотя в наши дни эта книга кажется устаревшей и несколько наивной, следует признать, что в ней заложены основы всей современной методики обучения.

С.В. Розанов выдвинул четыре основных принципа преподавания:

1) Воспитывать не узкого специалиста, а всесторонне грамотного музыканта, художественную личность;

2) В учебной работе опираться на сознательное усвоение музыкального материала;

3) Использовать научные достижения в области физиологии, педагогики, психологии;

4) Обращаться к высокохудожественному репертуару.

В наше время любой заведующий кафедрой любого отечественного музыкального вуза может с полным основанием потребовать выполнения тех же четырёх принципов преподавания.

**7. Современная отечественная методика обучения игре на духовых инструментах**

Отечественные педагоги–духовики XX века В.М. Блажевич, Б.А. Диков, Г.А. Орвид, Н.И. Платонов С.В. Розанов, А.И. Усов, А.А. Федотов, В.Н. Цыбин сформировали так называемую «психофизиологическую школу игры на духовых инструментах», основным требованием которой являлось сознательное отношение к исполнительскому процессу. Игра на духовых инструментах рассматривалась ими как сложный психофизиологический акт, управляемый высшей нервной деятельностью человека.

Методика обучения игры на духовых инструментах выработала особые художественные требования к исполнителям: «ясность, глубина и отчётливость звука, певучая кантилена, яркая эмоциональность, простота и искренность в выражении чувств».

Музыкальный авангардизм, существовавший с конца XIX века до последней четверти XX столетия, внёс необходимость совершенствовать исполнительские приёмы XIX века, а также дополнить методику обучения игре на духовых инструментах изучением новых, нетрадиционных исполнительских приёмов. К их числу относятся:

1. Перманентное (непрерывное) исполнительское дыхание;

2. Игра аккордами (многозвучие);

3. Frullato на медных духовых инструментах;

4. Так назывемая «игра в квадратах»;

5. Четвертьтоновая альтерация;

6. Губная осцилляция;

7. Язычковое pizzicato на кларнете и саксофоне (slap-stick);

8. Хлопок ладонью по мундштуку медного духового инструмента;

9. Стук пальцем по клапану или корпусу инструмента;

10. Игра с недостающей деталью инструмента;

и многое другое.

В послевоенный период значительно повысился уровень исполнительского мастерства отечественных духовиков. Их достижения на Всемирных конкурсах и фестивалях – яркие страницы в истории мировой исполнительской культуры.

Исполнители на духовых инструментах стали чаще выступать в концертах с сольными программами и в ансамблях.

15 лучших исполнителей-духовиков получили звание «народный артист РФ». Исполнительская манера этих музыкантов, зафиксированная в грамзаписях, выделяется глубоким постижением авторского замысла, яркой художественной индивидуальностью, простотой и искренностью в выражении чувств.

Этим успехам способствовали крупные достижения в области преподавания игры на духовых инструментах и методики. В XX веке было опубликовано много новой, интересной методической литературы, издано четыре сборника статей и очерков «Методика обучения игре на духовых инструментах» (один под редакцией Е.В. Назайкинского и три под редакцией Ю.А. Усова), появились в продаже и в библиотеках другие сборники, учебники и пособия. Книга А.А. Федотова «Методика обучения игре на духовых инструментах», изданная в 1975 году, оказала и продолжает оказывать по сей день положительное влияние на воспитание музыкантов разных поколений.

**8. Нерешенные проблемы в методике обучения игре на духовых инструментах.**

В современной методике обучения игре на духовых инструментах много нерешённых проблем:

1) Методика обучения игре на духовых инструментах плохо увязана с достижениями педагогической науки и музыкальной психологии;

2) Современная методика обучения игре на духовых инструментах рекомендует студентам развивать музыкальное мышление. Между тем, музыкальное мышление, как творческий процесс, не исследовано на теоретическом уровне и в настоящее время находится в стадии изучения. Педагогические рекомендации преподавателей–духовиков по этому вопросу чаще всего не опираются на науку, а основаны лишь на личном опыте;

3) Отбирая учащихся для занятий в классах духовых инструментов, экзаменаторы выявляют физические данные ребёнка, а также задатки музыкального слуха и музыкального ритма. Метод обнаружения перечисленных музыкальных задатков весьма не совершенен. Иногда в отборочном конкурсе побеждает не самый способный ребёнок, а тот, кто уже знаком с процедурой экзамена и заранее знает, что его ждёт на такого рода соревнованиях;

4) В современной методике обучения игре на духовых инструментах наиболее рациональным типом исполнительского дыхания объявлен грудобрюшной тип дыхания, а грудной тип дыхания «подвергнут анафеме». Между тем, исполнительская практика последних лет показала, что музыканту-духовику можно и нужно использовать все известные типы дыхания;

5) В учебных заведениях страны мало девушек обучается игре на медных духовых инструментах. Недостаточно разработана методика постановки исполнительского дыхания женщин, играющих на валторнах, трубах, тромбонах. В оркестровых коллективах почти не видно женщин, играющих на этих инструментах. Между тем, в США существует множество женских духовых оркестров, чьи выступления неизменно вызывают интерес у публики;

6) В некоторых консерваториях страны не ведётся обучение студентов-духовиков редакторской работе, их не учат самостоятельно сочинять каденции к исполняемым сочинениям, не учат делать переложения для своего инструмента;

7) В наше время многие отечественные духовики стремятся превзойти друг друга в быстроте исполнения любых сочинений, имеющих указания «allegro», «allegretto», «vivo», «presto» и т. п. Такая тенденция неизбежно ведёт к искажению авторского замысла, к бессодержательной, «усреднённой» игре, к потере индивидуального тембра. Между тем, приведённые термины вовсе не означают «presto possibile» – играть предельно быстро. Иногда беглость пальцев и демонстрация staccato служит ширмой, за которой музыкант пытается скрыть ущербность исполнительской культуры и слабое владение всем комплексом исполнительской техники. Привычку некоторых молодых кларнетистов играть быструю музыку как можно быстрее отмечают также А.П. Баранцев и В.Я. Колин.

Профессор Российской академии музыки им. Гнесиных А.А. Федотов, беседуя со студентами Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, справедливо подметил, что многие кларнетисты пользуются «опёртым дыханием» лишь во время игры cantilena, и «забывают» о нём, играя быструю музыку.

8) Некоторые молодые исполнители на духовых инструментах предпочитают пользоваться такими нотными изданиями, где приведено наибольшее число редакторских украшений и отступлений. Принцип один – чем их больше, тем лучше! Иногда такая практика служит попыткой скрыть с помощью внешних эффектов отсутствие глубокой мысли и недостаток исполнительской культуры.

9) Характеризуя состояние современной отечественной методики обучения игре на духовых инструментах, авторы методических пособий перечисляют главным образом достижения и редко упоминают недостатки.

**Список литературы:**

1. Античная музыкальная эстетика. – М.: Музыка, 1960.

2. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – М.: Институт общего среднего образования РАО, 2000.

3. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия по Франции и Италии. – М., 1961.

4. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Изд. 2. – М.: Музыка, 1973.

5. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижёрское исполнительство. – М.: Музыка, 1975.

6. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л.: Музыка, 1973.

7. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966.

8. Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего её совершенствования // Проблемы музыкальной педагогики (ответственный редактор М.А. Смирнов). – М.: Московская госуд. консерватория, 1981.

9. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – Изд. – 2. – М.: Музыка, 1986.

10. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – Изд. 2. – М.: Музыка, 1989.